

*Tomislav Čegir*

## Filmsko stvaralaštvo Zorana Tadića

Filmsko stvaralaštvo redatelja Zorana Tadića obuhvaća više od tri desetljeća djelovanja, a početni kolaž-film *Hitch... Hitch... Hitchcock* iz 1969. godine, te zasada posljednje ostvarenje, filmu prilagođeni *Ne daj se, Floki* iz 2000. godine, samo su ovlašni okvir unutar kojega možemo iščitati višeslojno bogatstvo dokumentarističkog i igranofilmskog iskaza toga znamenitoga hrvatskog filmskog autora. Razmatranje cjelovitoga opusa Zorana Tadića pogodnim je predloškom za barem ponešto opsežniji uvid u osnovna obilježja njegova djela. Gotovo jasno možemo razgraničiti Tadićevo stvaralaštvo, upravo zbog toga što sedamdesete godine prošlog stoljeća obilježavaju razdoblje djelatnosti u okvirima dokumentarnog filma, a s osamdesetima je započeo igranofilmski rad. Nema, međutim, jasnog reza u razgraničenju tih dvi-

ju filmskih vrsta, više je riječ o pretapanju u kojem kao sporna ne mora poslužiti tek zanemareno razdoblje kasnih sedamdesetih godina kada je Tadić režirao i dvije televizijske drame, već i godina 1981, u kojoj realizira posljednji dokumentarni i prvi igrani film čija je povezanost više nego kontekstualna, a podjednako je tako sudjelovao i u dvjema epizodama tada glasovitoga televizijskog serijala. Bez poteškoća možemo ustanoviti da se filmsko stvaralaštvo Zorana Tadića doimlje potpunim, usprkos uporabi različitih filmskih oblika.

Postoji zacijelo povelik raspon stanovišta s kojih možemo sagledati niz filmova što ih je režirao taj filmski autor. No, da bi čitatelj imao veće mogućnosti pri razabirljivosti ovog teksta, nužno je u početku pridržavati se već naznačene primar-



Zoran Tadić asistira na filmu *Slučajni život* (1969)

Zoran Tadić i Zvonimir Rogoz (sa snimanja filma *Slučajni život*)

ne podjele prema filmskim vrstama, i tek naznačiti njihove zasebnosti.

### Debitantski kolaž-film i dokumentarni filmovi

Dakle, Zoran Tadić redateljsku je karijeru započeo 1969. godine, nakon višegodišnjeg rada na području filmske publicistike i nekolicine uspješnih suradnji u zvanju asistenta režije. Međutim, njegovo prvo ostvarenje nije bilo ni dokumentarno, ni igrano, već kolaž-film *Hitch... Hitch... Hitchcock* koji interpretativno posvećuje pozornost žanru trilera, ali i njegovom najznačajnijem predstavniku. Djelo je to koje zasigurno slijedi poetiku tzv. »hičkakovaca« kojima je i sam Tadić pripadao. Zanimljivim nam se, pak, može činiti da obraća pozornost spram filmske osobnosti čije utjecaje u stvaralaštvu Zorana Tadića i ne možemo tako često iščitati. *Hitch... Hitch... Hitchcock* poticajan je s raznih stanovišta, prije svega sagledan kroz filmsku povijest kao početno djelo kasnije znamenitog redatelja, a zatim i kroz sam stvaralački postupak u kojem Tadić nadahnuto rabi toga filmskog autora kao središnjeg junaka svoje interpretativne nadgradnje kolažnih fotografija i oblikuje cjelinu koja privlači i ironijskim odmakom prema narativnoj građi.

Ako je taj kolažni film tek iznimnim početnim primjerom u okviru cjelokupnog stvaralaštva redateljskog opusa, bespogovorno možemo ustvrditi da dokumentarni filmovi Zorana Tadića predstavljaju raskošno gradivo pri iščitavanju njihovih značajki. I u nizu od tih devet naslova moguće je uspostaviti početnu podjelu. Razlikujemo filmove s urbanom tematikom, kao i one s ruralnom. Ta dvojnost, međutim, nije samo površna, već se očituje i u pristupu građi. Naime, urbani su dokumentarci već u površnom razmatranju u potpunosti oprečni od ruralnih. *Amerikanka* (1970), *Priprema se za realizaciju* (1978) te jedini dokumentarni film u boji, *Kašinska 6* (1981), razvedeniji su u strukturi, njih označava nadinterpretacija značaja dokumentarnog, dapače *Amerikanka* i *Priprema se za realizaciju* izravno naznačuju moguće probleme dokumentarizma.

U početnom kadru *Amerikanke* sam redatelj unutarprizorno pripovijeda o nemogućnosti iznalaženja dovoljno zanimljive

teme unutar okružja tada popularnih omladinskih radnih akcija, okružja urbanog zaleđa što nudi pregršt uobičajenih priča. Tek uočavanje osobnosti neočekivanoga nacionalnog predznaka omogućuje i dokumentaristički pristup, izdvajanje pojedinačnog značaja u okvirima općeg koje izvršenje radnog zadatka pretpostavlja izražavanju osobnog. *Priprema se za realizaciju* ne posvećuje se tek jednom događaju ili samo jednom protagonistu, već se u razmjerno dužem vremenskom razdoblju preklapaju priče nekolicine protagonista prvotno zatečenih u novogodišnjoj noći gradskog okružja. Susret je tih pojedinaca nametnut redateljevom namjerom, on dapače često izravno utječe i na unutarprizorni tijek zbivanja, a presudnom je kontekstualnom poveznicom izvanprizorna, dakle vanjska intervencija o problemima dokumentarističkog pristupa, uslijed koje sam film postaje i esejom o dokumentarnom filmu, odnosno na više razina interpretira dokumentarnu građu.

Posljednji dokumentarni film u stvaralaštvu Zorana Tadića, *Kašinska 6*, temom rušenja obiteljske kuće u zagrebačkom predgrađu više se gradi na istovrsnome motivu igranofilm-skog prvijenca *Ritam zločina* no što slijedi motivacijski sklop prethodnih dokumentarnih radova. Intervencija je također izvanjska i sadržana je u izvanprizornoj najavi zbivanja u filmu, čime gledatelj zasigurno postiže višu razinu razabirljivosti prikazanog, ali i gubi mogućnost retoričkog sudjelovanja u filmskom tkivu. No, taj film zagovara i čest motiv Tadiće-va stvaralaštva, nestanak izvorne obiteljske tradicije, opredmećene obitavanjem u obiteljskoj kući, pred snažnim utjecajem otuđenog moderniteta koji zagovara stambene višekatanice i gubljenje obiteljskog identiteta u nizu istovrsnih stanova bez ikakvih osobnih obilježja.

Dokumentarni filmovi ruralnog okružja ne iskazuju nikakvog zavora u iznalaženju tema, dapače toliko se usmjeravaju spram naznačenih tema da dosežu i samu srž dokumentarnog, jer unutarnja je građa toliko snažna i toliko izravno propitana da ne zahtijeva nikakvu redateljevu izvanjsku intervenciju u suočavanju gledatelja i filma. Gledatelj, naime, nema prepreka u samostalnom razlučivanju filmskog tkiva, tek u dva slučaja potpomognut i pripovijedanjem samih filmskih protagonista.

*Druge* (1972)



Zoran Tadić na snimanju filma *Druge* (1972)

*Kazivanje Ivica Štefanca, mlinara* (1974) ujedno je i jedini od dokumentaraca ruralnog okruženja koji nije uprizoren u Dalmatinskoj zagori, već u Gornjim Rastokama. Kako je svakom čitatelju zacijelo poznata zemljopisna suprotnost Zagore i Rastoka, ne mora nas čuditi jasna usmjerenost teme toga filma spram ljudskog iskorištavanja vodnih bogatstava u svakodnevnom životu pomoću tada već zastarjelih vodenica. I u promišljenome stvaralačkom postupku, sama bit filma očituje se u djelatnom odnosu ostarjelog mlinara s poslom što ga je obavljao za radnog vijeka. Osvrtanje prema tradiciji i njezinu laganom nestanku je izravno, jer mlinar ne pruža samo detaljan opis posla, već opisuje i svoju prošlost, odnosno »kazuje kako je nekada bilo«, dakle uspostavlja suodnos dviju vremenskih razina, prikazane sadašnjosti i opisane bogate prošlosti.

*Poštar s kamenjara* (1971) rabi uglavnom izvanprizorno protagonistovo pripovijedanje koje je nužno da bi se uspostavio kontekst komunikacijski gotovo u potpunosti odsječenoga dalmatinskog zaleda i zahtjevnog posla što ga naslovni protagonist obavlja. Oslonjen na vlastite sposobnosti, bez mogućnosti uporabe ikakvih prijevoznih pomagala, on prelazi znatne udaljenosti da bi ostarjelim stanovnicima rijetkih zaselaka omogućio barem natruhe veza sa suvremenim, daka-

ko neprikazanim i gotovo nespomenitim okruženjem. Iako nigdje nije naglašena važnost njegova djelovanja, jasno je da postaje zamalo junakom, jer obnašanjem dužnosti omogućava tim zajednicama obitavanje što tek malo nadrasta puku egzistenciju.

O odnosu suvremenog i tradicionalnog svjedoči i dokumentarni film *Dernek* (1975) u kojem protagonist prelazi udaljenost između okruženja njemačkoga grada Münchena, što je postao zaledem njegova djelovanja radi puke opstojnosti, i mjesta Aržanci u Dalmatinskoj Zagori, iz kojeg je potekao, da bi sudjelovao u mjesnom *derneku* što je iskazom tradicijskih vrijednosti i naslijeđa kraja. Iznimna je suprotnost prikaza putovanja koje je simbolom suvremenog i samih zbivanja u selu. Putovanje predočava svojevrsni automatizam, bez naglašene osobnosti, a podcrtano je to i čestim prikazom automobilskih brisača, njihovim repetitivnim učinkom. Dolazak i boravak u selu, međutim, zahtijevaju drugačiji redateljski postupak. Kadrovi su duži, pomaci kamere izraženiji, a slikovitost stanovnika odražava i njihovu duboko očitovanu osobnost. Dramaturški je vrhunac filma prikaz samih tradicijskih označnica derneka, odnosno metaforički iskaz pripadnosti zajednici. Posve je jasno kojem okruženju pripada protagonist filma, ali i u kojemu mora obitavati, pa taj film

uz izravni dokumentaristički prikaz ostavlja i lagani okus gubitništva, čak i gorčine zbog protagonistove rascijepjenosti između suvremenog i tradicijskog.

Sasvim drugačiju opreku možemo očitovati u filmu *Pletenice* (1974). Okružje je obitavanja protagonistice surovost škrtoga dalmatinskog zaleđa, a ta je surovost naglašena i nedostatkom muškoga družbenika, kao i gotovo potpunim nedostatkom generacijski istovrsnih pojedinaca u kojem tek ostarjeli mještani prate njezino djelovanje. No, dok je sama središnjica tog dokumentarnog filma posvećena temeljitom prikazu uvriježenih kućanskih i poljskih radova, okvir je znatno profinjniji i predstavlja posvećenost protagonistice vlastitoj osobnosti očitovanju u uređivanju, ali i pokoravanju raskošne duge kose. Oblikovanje pletenica pred sam kraj filma iskazom je i svojevrsnoga dosezanja esencije u opreci s neprestanom šturom egzistencijom, dapače njihovo je oblikovanje zacijelo i nesvjesno umjetničkim činom što izmiče neizbježnome ruralnom djelovanju.

Usmjerenost spram škrtosti tla Dalmatinske Zagore u stvaralačkom je djelovanju Zorana Tadića u okvirima dokumentarnog filma završni iskaz pronašla u filmu *Zemlja* (1976) u kojem je pozornost posvećena obradi krševitoga tla i pokušaju njegova oplodnjavanja. Kako poljodjelicima ne vidimo lica, postaje presudno sam njihov rad. Pritom je dinamika u prvom dijelu postignuta planovima i rakursima, a zatim da bi se naglasio i njihov izraziti napor, izraženim zumom i pomacima kamere. Tek ćemo u završnome vremenskom preskoku uvidjeti i učinak njihovih napora. Škrta je zemlja urodila plodovima što ljudima omogućavaju egzistenciju, pa i svrhovitu opstojnost zajednica.

Bez zazora možemo ustvrditi da je čak i u okviru izravno dokumentarističkog iskaza filmova iz dalmatinskog zaleđa izniman film *Druge* (1972). Ne tek realistični, već i izravno naturalistički prikaz jednog dana u životu samotne starice čija je družbenica tek koza, izrazito je dojmljivo uprizoren ekspresivnom kamerom. Usamljenost protagonističine opstojnosti podcrtana je uprizorenjem u interijerima; ona je dakle ograničena isključivo na štru unutrašnjost kuće bez ikakvih doticaja s izvanjskim. Dinamičnost filma postignuta je razradom planova i mjestimično naglašenom promjenom očista, ali i samom unutarprizornom egzistencijalnom staričinom djelatnošću. Objektivnom je prikazu suprotstavljen tek staričin krupni plan koji ima zamalo reljefnu vrijednost u očitovanju suprotnosti svjetla i sjene, ali i iskazu učinka što su životne okolnosti ostavile na njezinu licu i ogrubjelim rukama. Film *Druge* možda je i temeljno djelo Tadićeva stvaralaštva u okrilju dokumentarne filmske vrste, film koji je sve smjernice prikaza surovosti krajolika sveo do krajnosti.

Posežući u ruralnu sredinu dalmatinskog zaleđa, Tadić pokazuje čime je doista uvjetovana sudbina njegovih protagonista. Društvo, koje se nije potrudilo izdignuti taj neplodan kraj iz položaja u kakvom je opstojao i u ranijim razdobljima, uvjetovalo je rasap malih zajednica, njihovo tiho, ali posve primjetno propadanje. Iznimnim stvaralačkim postupcima, kojima je u većini filmova dokinuta uporaba pripovjedača, pa i dijaloga, ti su protagonisti u potpunosti ogoljeli, svedeni na primaran odnos s okruženjem u kojem obitavaju.

Iako je posve uočljiv društvenokritički predznak navedenih filmova, bez poteškoća možemo ustvrditi da oni svojom primarnošću dosežu i mitsku razinu.

## Televizijska ostvarenja

Razmatrajući dvije televizijske drame Zorana Tadića, na prvi bismo pogled mogli ustvrditi da su posrijedi potpuno oprečna djela. U *Slučaju Filipa Franjića* (1978), nastalom prema scenarističkom predlošku Mirka Sabolovića, očitujemo naime izrazitu vremensku, pa i zemljopisnu uvjetovanost razdobljem i podnebljem nastanka, dok u *Liberanovima*, nastalima na temelju scenarija Stjepana Šešelja, uz nužnu društvenu uvjetovanost uočavamo arhetipove koji mogu, ali i ne moraju biti određeni vremenom i mjestom.

Sagledavanjem strukture televizijske drame *Slučaj Filipa Franjića* možemo bez poteškoća uočiti da je riječ o prstenastoj kompoziciji, uz pripovijedanje što može nalikovati pravocrtnom, ali je uistinu u retrospektivi, a poveznice predstavljaju izvješća partijskog sekretarijata. *Slučaj Filipa Franjića* dakle ne može izmaknuti političkom zaleđu društva u kojem nastaje, jer središnji je lik dijelom radne zajednice čije je funkcioniranje izrazito ovisilo o političkom žrvnju što društveno pretpostavlja pojedinačnom. Tako je društveno licemjerje u neskladu s osobnošću središnjeg lika, koji se pokušava snaći u odrednicama što sputavaju njegovu bit i zamalo ga svode na razinu puke opstojnosti. Uočavamo i nerazmjer dviju zajednica, obiteljske koja se ravna prema prirodnim moralnim načelima, te zajednice transportnih djelatnika, vozača kamiona čiji su tradicijski kodovi izrazito pisani, ali ostavljaju prostora za njihovo povremeno iskrivljavanje. Nerazlučivost je tih dviju zajednica jasna, nepravilnosti društvene potiru obitavanje obiteljske.

Uz to, središnji je lik, bez obzira na obiteljsko zaleđe, usamljenik čije je djelovanje uvjetovano vlastitim prosudbama o ispravnosti zajednica kojih je dijelom, te se nalazi u procjepu između stožernih dijelova transportne zajednice i samih njezinih podčinjenih djelatnika. Izložen pokušajima manipulacije prvih i neuklopljen u okvire drugih, Filip Franjić nalazi se na naizgled ranjivom i nebranjenom području u kojem ga ne može u potpunosti sačuvati ni oslanjanje na obiteljsko zaleđe. Tek mu samostalno djelovanje postaje zaštitom očuvanja osobnosti i daljeg ispravnog obitavanja, odnosno očitovanja *esencije*. Naime, središnji lik u razvoju dramaturgije uspijeva dosegnuti i razmjere *osobnog junaštva*, jer slijedeći vlastito poštenje odbija ponudenu mu prestižnu ulogu šefa transporta, ulogu koja bi mu pomogla u poboljšanju materijalnog stanja obitelji, pa i u poboljšanju društvenog statusa. No, naglašeno je i svojevršno junakovo gubitništvo, upravo zbog toga što središnji junak uslijed svog čina može ostvariti tek unutrašnju ravnotežu, a ne i izvanjsku u okviru dviju zajednica čijim je dijelom.

Nećemo nimalo pogriješiti ako ustvrdimo da televizijska drama *Liberanovi* predstavlja bitan dio Tadićeva opusa. Dapače, svojom temom i njezinim arhetipskim očitovanjem postaje zagubljenom sponom između dokumentarističkog i igranofilmskog rada. Iako nije smještena u podneblje Dalmatinske Zagore, već u neretvansko, ta se drama očituje kao

igrani produžetak dokumentarnih filmova, pogotovu filma *Dernek*. Dakako, ne zastaje na tome, jer u smještanju radnje u neimenovano neretvansko mještašće, presudno vezano uz zemlju što ga okružuje, odražava i bitan svevremenski arhetip, odnos oca i dvaju sinova, od kojih se stariji nalazi na privremenom radu u tuđoj zemlji, a mlađi je u neprestanoj rasprisi s ocem zbog suprotnih stavova o budućnosti podneblja u kojem obitavaju.

Odnos je tradicije i moderniteta presudnim kontekstualnim dijelom ove drame. Mlađi sin stremlji napretku, unapređivanju zemljišta, pa dakle i osuvremenjivanju mjesta, a otac je tvrdokorno sklon očuvanju tradicionalnog, dakle nepromjenjivosti stanja, te i od starijeg sina koji dolazi na mjesni dernek očekuje isto, zagovarajući njegov povratak. I odnosi tih triju središnjih likova zahtijevaju pročišćenje, uspostavu međusobno skladnijeg položaja. No, da bi do takve uspostave došlo nužan je i njihov sukob. Može se učiniti začudnim da je do sukoba došlo u vrijeme obiteljskog ručka, dok do izmirenja, međusobno skladnijeg odnosa oca i sinova, dolazi u mjesnoj konobi. Nesuglasje se, međutim, moralo zbiti upravo u okrilju temeljne društvene zajednice da bi ostvarilo svoju punu vrijednost. Nadalje, u izmirenju moraju sudjelovati tek zavađeni likovi, a kako je riječ i o dobrobiti šire društvene zajednice, zbiva se to na mjestu koje ima jako tradicijsko, ali i prolazno zaleđe. Tradicija se da bi sačuvala korijene mora prepustiti utjecaju modernizacije, podjednako kao što je nužna i promjena stava središnjih likova ne bi li se sačuvalo sklad obitelji, temeljne društvene zajednice.

Gotovo istodobno s igranofilmskim prvijencom, Tadić je iznova prokušao zanatske sposobnosti u okvirima televizijske produkcije, sudjelovanjem u obujmom zahtjevnom televizijskom serijalu *Nepokoreni grad*. Upravo dvije epizode koje je režirao pokazuju njegovu sposobnost da, usprkos snažnom ideološkom predznaku serijala, uspijeva oblikovati cjeline koje se ravnaju prema unutarnjim zakonitostima samih priča, a ne prema izvanjskom predtekstu.

U tim je epizodama posrijedi ilegalna borba protiv represije u razdoblju Drugoga svjetskog rata, no razlike su već temeljne. Naime, kasnije snimljena, ali ranije prikazana epizoda 72-96, nastala u suradnji sa scenaristom Pavlom Pavličićem, ravna se prema načelima *trilera*, a epizoda *Čovjek u sjeni*, po scenarističkom predlošku Milana Šećerovića, prema načelima *drame*. U prvom je slučaju riječ o planiranju i izvedbi diverzije u središnjoj gradskoj pošti, dok je u drugoj posrijedi problem ilegalnih isprava.

U objema se epizodama zagovara profesionalni zaplet, odnosno takav zaplet predstavlja i njihovu strukturalnu okosnicu. Međutim, razlike su središnjih likova jasne. Protagonist u 72-96 zamalo je arhetip akcijskog junaka koji mora nadvladati sve prepreke u izvršenju nametnutog mu zadatka. Pritom ne pokazuje nikakvoga zavora, već dosljednost u provedbi plana u čijem je stvaranju i sam znatno sudjelovao. U razrješenoj situaciji takav se junak mora snaći tek uz pomoć nekolicine privrženika ilegalaca, a u čitavoj je epizodi naglašena prožetost privatnog i poslovnog junakova obitavanja, nerazlučiva zbog toga što njegova poslovna sprema potpomaže provođenju privatnih antifašističkih naklonosti.

Nasuprot tom protagonistu, središnji lik *Čovjeka u sjeni* je dramski junak koji iskazuje dosljednu profesionalnost u provedbi prihvaćena zadatka. Za razliku od junaka iz epizode 72-96, on nije »vrh sante leda« koji akcijskim djelovanjem nanosi štetu sustavu okupacijskih snaga, već tek »karika u nizu« što profesionalizmom pomaže ilegalcima u izmicanju pred represivnim okruženjem. U toj su epizodi privatno i javno djelovanje središnjega lika suprotstavljeno, jer posao školskog profesora nikada se ne preklapa s ilegalnim radom ili obiteljskim životom, ali neučinkovitost toga posla uslijed pritiska represivnog sustava pomaže određenijem izvršenju zadatka.

Zbog toga se i redateljski postupci moraju razlikovati, pa Tadić režira *televizijski triler*, odnosno *televizijsku dramu*. Izbor je izražajnih sredstava primjeren svakom žanru ponasob, no u trileru nas može iznenaditi naglašena prevlast prizora u interijeru, dok u drami uočavamo gotovo izjednačenost primjene eksterijera i interijera. Televizijska produkcija uvjetuje i mjestimično zagovaranu primjenu dijaloškog, ali je prevlast znalačke uporabe slikovnog naglašena. Te dvije epizode televizijskog serijala *Nepokoreni grad* iskazuju sklonost spram temeljno i izvedbeno realističkog iskaza, pa se doimlju posvema suprotstavljenima igranim filmovima *Ritam zločina* i *Treći ključ*, filmovima koji su određeni razmeđem realističkog i fantastičnog. No, podjednako kao i navedeni filmovi, iskazuju čvrste poveznice sa svjetonazorom i stilskim iskazom Zorana Tadića.

### Tadićev igranofilmski opus

O odvažnosti je Zorana Tadića pri uprizorenju znamenita igranofilmskog prvijenca *Ritam zločina* (1981) gotovo sve poznato. Jer, zasigurno bi se malo tko usudio stvoriti djelo zahtjevne dužine trajanja raspoložujući tek sredstvima što mu ih je osiguravala televizijska emisija 3-2-1 *Kreni!*, a podjednako malo tko bi uspio proći nemilosrdni producerski žrvanj na putu prema formatu igranoga filma za kinodistribuciju. No, taj je prvijenac željen od samih početaka njegova rada na filmu, a njegova je iznimna kvalitativna razina Tadiću otvorila mogućnost da se u potpunosti posveti igranom filmu. I osam naslova tog dijela opusa potvrđuju tog filmskog autora kao izrazito značajnu osobnost hrvatske kinematografije.

Iako bespogovorno snaga filmova dolazi i iz osobne vizije, znakovito je da su duboko ukorijenjeni u društvenom okruženju razdoblja nastanka, ali podjednako tako više propituju njegove nedostatke nego što afirmiraju društvenu relevantnost. Društveno je zaleđe tako kontekstualnim temeljem svih Tadićevih filmova. U osamdesetim godinama prošlog stoljeća, čitavu jugoslavensku državnu zajednicu, u okviru koje je stvarao Zoran Tadić, nagrizalo je unutarnje rasulo koje je vodilo prema njezinu raspadu. I filmovi poput *Trećeg ključa* (1983), *Sna o ruži* (1986) ili *Osuđenih* (1987) naznačuju to unutarnje rasulo u kojem pojedinac postaje beznačajnom jedinkom upravo zbog društvenih, gospodarskih, pa i političkih odrednica, što uvjetuje i njegov otuđenje, rubni ili čak otpadnički položaj u takvim okvirima. Ponižavanje pojedinca pred društvenim institucijama, i njegova nemogućnost



Sa snimanja filma *San o ruži* (1986) (Zvonimir Krupa, Branko Vulić, Snježana Tomljenović, Zoran Tadić, Jasna Opalić, Boris Turković, Fedor Vučemišević i za kamerom Goran Trbuljak)

da se, unatoč trudu, bori za vlastitu opstojnost, nemaju isključivo metafizičko značenje, već posve stvarno.

Ostvarenja s kraja tog desetljeća i početka slijedećeg, *Čovjek koji je volio sprovode* (1989) te *Orao* (1990) na razne načine odražavaju teret društvenog rasula. Prvi naznačuje da se breme pogrešaka što su ih politički uvjetovani pojedinci počinili u prošlosti pokušava riješiti u sadašnjosti izravno osvetom od strane protagonistice, dok drugi pokazuje da su se uslijed nepravilnosti društvenog žrvnja relativizirale, čak i iskvarele humane vrijednosti, s čime se privatno i društveno oslabjeli pojedinac ne može nositi. I u devedesetim godinama prošlog stoljeća društveni rasap, uslijed ratnog rasula, uvjetuje sudbine protagonista, pa *Treća žena* (1997) pokazuje jasnu svijest o nemoći pojedinca u takvim zbivanjima.

No, ako je pojedinac nemoćan, ispravno je upitati se kakvi su njegovi odnosi s okolinom, s ostatkom zajednice u kojoj obitava? Kako Zoran Tadić s određenim pesimizmom promatra sudbine svojih središnjih likova, jasno je da s njihovim zajedništvom nije sve u redu. U *Ritmu zločina* sva su tri središnja lika osamljenici koji teško održavaju veze, a čak se i davno žuđena ljubav jednog od njih mora raspasti izložena ne samo vanjskim utjecajima, već i uslijed njegova unutar-njeg ustroja. U *Trećem ključu* ne uočavamo povjerenje ni u stvorenu bračnu zajednicu; njezino zajedništvo nije dovoljno stabilno da se ona ne bi raslojavala uslijed vanjskih utjecaja. Možemo ustvrditi i da crv sumnje nagriza bračnu zajednicu

u *Snu o ruži*, upravo zbog toga što se središnji lik neizravno izdvaja od ostatka obitelji. *Osudeni* naznačuju da su veze protagonista labave, uvjetovane potrebom, a ne stvarnom naklonošću, pa nam se ne mora činiti začudnim da se naposljetku razrješavaju oružanim sukobom. Ni u *Čovjeku koji je volio sprovode* središnji likovi ne uspijevaju razbiti okove vlastite usamljenosti, zbog čega su im prijateljstvo i potpuno emotivno zajedništvo onemogućeni. U *Orlu* pak unutarnje nepovjerenje nagriza naoko čvrstu skupinu prijatelja, dok u *Trećoj ženi*, opet zbog međusobna nepovjerenja, ali i zbog ratnih zbivanja, nisu mogući ni održanje prijateljstva ni uspostava ljubavi. Čak i u filmu *Ne daj se, Floki*, prvenstveno namijenjenom dječjem gledateljstvu, ne uočavamo potpuni obiteljski sklad, a i razne se obiteljske zajednice što su sustanari u stambenoj višekatnici neprestano sukobljavaju. Iako Zoran Tadić pokazuje očitu naklonost prema svojim likovima, jasno je da se u njihovu ustroju uslijed svega navedenog malo toga može promijeniti. Ne bismo ih mogli označiti čak ni skepticima, a pogotovu ne defetistima. Ponajprije su oni stoici koji s izrazitim pesimizmom percipiraju okolna zbivanja i sudjeluju u njima.

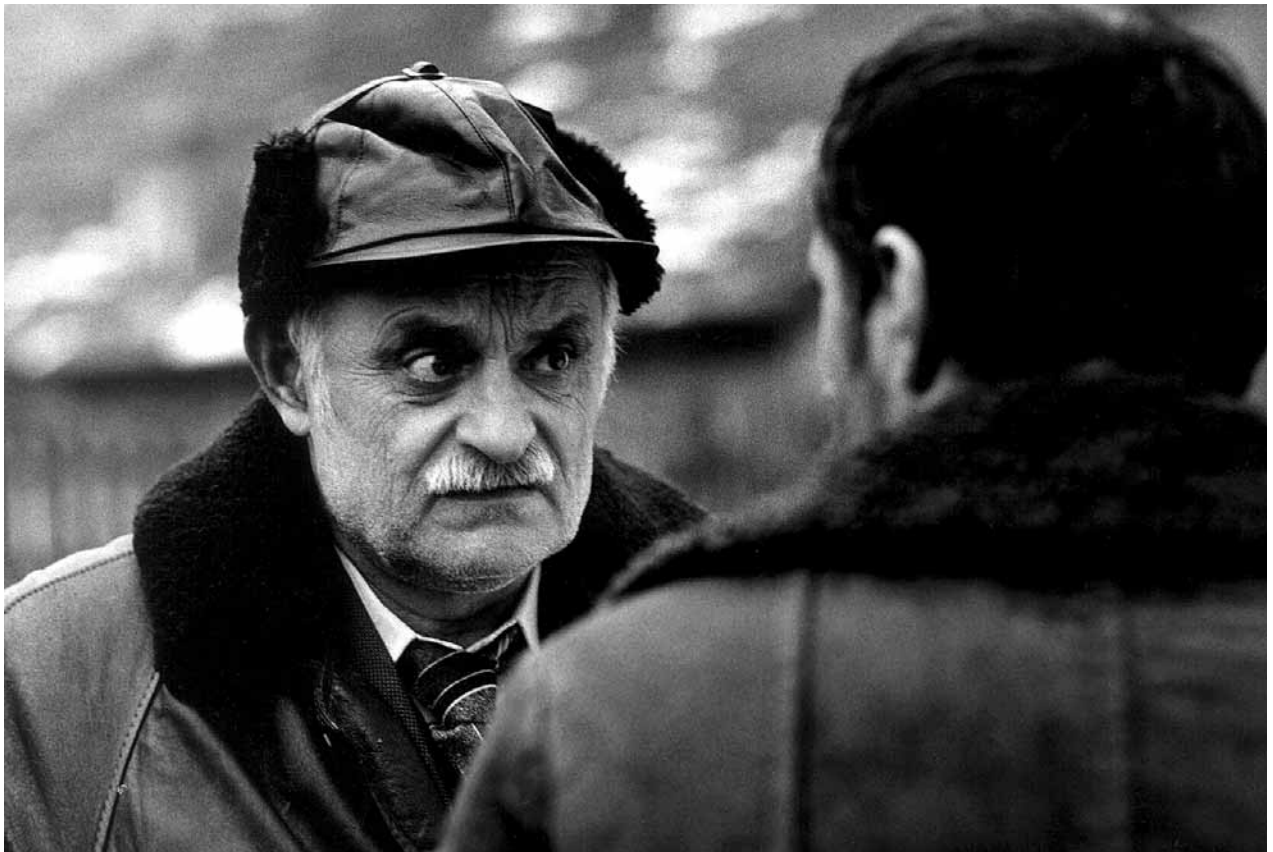
Nužno je zamijetiti da Tadić pokazuje izrazitu sklonost jasno određenim područjima obitavanja protagonista. Iako se u prvom trenutku ta ograničena područja čine pogodnom zaštitom njihova djelovanja, ona ih zapravo sputavaju sužavajući djelokrug njihova opstojanja, postajući na taj način iz-

dvojenim, gotovo otuđenim mikrosvjetojima koji obitavaju prema vlastitim unutarnjim zakonitostima.

Pokušamo li ustanoviti odrednice koje povezuju sva igrano-filmska ostvarenja toga filmaša, odabir prije svega mora biti usmjeren spram pitanja sudbine, odnosno njezine neumitnosti, te spram pitanja pravde, odnosno njezina samostalnog provođenja u neskladu s primjerenim zakonskim institucijama. *Ritam zločina* predočava da se sam zločin, metaforička mijena sudbinskog, neprestano bilježi i statistički proučava. Protagonist izračunava pravilnost pojavljivanja zločina shvaćajući da narušavanje ritma može izazvati posljedice nesagledivih razmjera. Upravo zato nas ne mora čuditi da taj protagonist podvrgavanjem sudbini uspostavlja i njezin novi red, dok drugi središnji lik, koji je čitavo vrijeme bio svjedokom neumitnosti mijene sudbinskog, nastavlja s istraživanjem pravilnosti zločina. *Treći ključ* je svojom strukturom psihološka drama s jasno izraženim metafizičkim čimbenicima. U tom se filmu središnji likovi novim načinom života nastoje izdvojiti iz zaleđa koje ih obilježava. Neumitnost je sudbine metaforička, ona im ne dopušta izmaknuti razvoju koji su pokušali izmijeniti. Bijeg nije dostatan, izvanjski čimbenici utječu na unutarnje raslojavanje, pa kad ustanove da na žrvanj sudbine ne mogu utjecati, već je suviše kasno. U *Snu o ruži*, središnjem protagonistu i njegovoj obitelji nudi se promjena sudbine, no kako je promjena vezana uz nezakonit čin kojem je protagonist svjedočio, ne mora nas čuditi da taj pojedinac ipak zazire od pokušaja izmjene puta obitelji. Među-

tim, jednom uvučen u žrvanj neumitnosti sudbine, naposljetku postaje čak i počiniteljem zločina, upravo zato što je ranije bio njegovim svjedokom. U *Osuđenima* se središnji lik zbog u prošlosti nanese nepravde pokušava osvetiti, pokušava utjecati na sudbinu koja je njegova datost i na taj način upleće se u životne putove ostalih likova. Neumitnost sudbine ovdje je jasno izražena: svatko će naposljetku ostati smrskan njezinim žrvnjem. *Čovjek koji je volio sprovođe* odnos prema sudbini također iskazuje na razini pokušaja njezina mijenjanja osvetom zbog davno počinjenih nepravdi, ali je taj čin različito uvjetovan razradom filmske građe. Nadalje, u *Orlu* protagonisti, zbog prijateljeva stradanja, pokušavaju postati rukom sudbine, njezinim djelatnim dijelom. No, kada naposljetku shvate neumitnost vlastita bivanja i nepravilnost vlastita djelovanja, moraju slijediti zadani put.

Pojedini nam Tadićevi filmovi naznačuju da je bitak središnjih likova uvjetovan i odnosom prema pravdi. Pravda u kontekstu društvenih nepravilnosti i gospodarske krize može postati i relativnom, kako iznimno svjedoči *San o ruži*; osvetnički čin može postati izravnom metaforom njezina provođenja, o čemu govore *Osuđeni*. U *Čovjeku koji je volio sprovođe* osobni pokušaj ostvarenja pravedna rješenja ne može izmaknuti zakonskom, dok *Orao* na izniman način motiv neumitnosti sudbine preklapa s djelatnim, ali također osobnim učinkom pravde. I *Treća žena* propituje djelatnost pravde, i osobne i zakonske, što postaje središnjim motivom toga filma. Nema sumnje da odrednice sudbine i pravde u



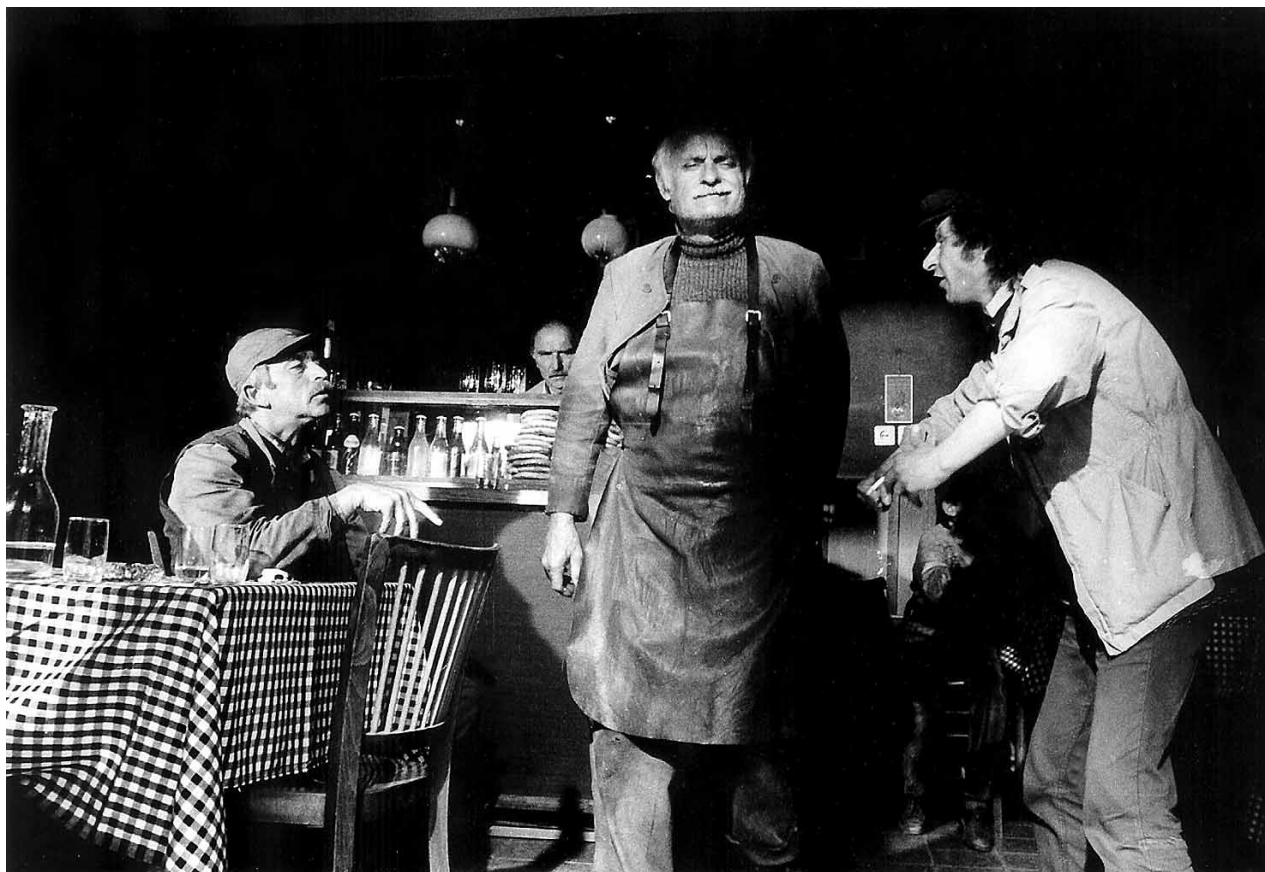
*San o ruži* (1986)

filmovima Zorana Tadića nose barem dvojako značenje, i kontekstualno i izravno, dapače postaju nerazlučivim, a zamalo i presudnim čimbenicima filmskog tkiva.

To je filmsko tkivo uvjetovano i promišljenim stvaralačkim odnosom prema raznovrsnim žanrovskim obrascima, prožetim s nenaglašenim, ali posvema jasnim autorskim pristupom. *Ritam zločina* je film fantastike i razotkriva se kao skladna i sustavno oblikovana cjelina u kojem je ravnoteža prikazane priče iznimna. U *Trećem ključu* realistično gubi prevagu u odnosu s fantastičnim, a mjestimice može odražavati i tjeskobu filma strave. Za razliku od tih filmovima, u sljedećim ostvarenjima Tadić ustraje na tvrdokornijem realizmu. Tako *San o ruži* izravniji realizam nadograđuje svojevrsnim stiliziranim odmakom koji taj film približava struji osuvremenjenog *noira*, dok su *Osuđeni* ugođajem i oprekom civilizacije i divljine najbliži označnici pseudovesterna. Odrednice trilera su u *Čovjeku koji je volio sprovode* preklapljene s naglašenim melodramatskim obilježjima, a *Orao*,

filmska adaptacija Pavličićeva romana, bespogovorno se može nositi s primjerima tvrdokuhanog *noira*. Ne treba zaboraviti da je *Treća žena* remake glasovita ostvarenja Carola Reeda *Treći čovjek*, te da po svojim obilježjima odražava tradiciju i naslijeđe filmske prošlosti, ali istodobno temom i redateljskim postupcima ostaje istinski suvremenim filmom. Čak i u filmu *Ne daj se, Floki* uočavamo da je riječ o filmu za djecu s izraženim komičnim elementima.

Bespogovorno možemo ustvrditi da je naznačeni kratki pregled filmskog stvaralaštva Zorana Tadića tek površno dotaknuo mogućnost sveobuhvatnijeg iščitavanja njegovih dokumentarnih, televizijskih i igranofilmskih ostvarenja. Pritom nema sumnje da to višeslojno bogatstvo filmske građe zahtijeva i znatno opsežnije istraživanje, istraživanje što se neće iscrpiti tek jednim tekstom. Tadić je filmski autor od iznimne važnosti i često najviših kvalitetnih razina, pa ovaj tekst daje tek neke moguće naznake u kojim bi se smjerovima moglo kretati buduće istraživanje njegova opusa.



Danilo Poprzan, Fabijan Šovagović i Zoran Tadić na snimanju filma *Čovjek koji je volio sprovode* (1989)